

La semiótica y el conocimiento científico Apuntes epistemológicos de la imagen visual en movimiento

Paula Winkler¹

Resumen

Qué son las “ciencias sociales” y qué las diferencian de las naturales y formales. Al dar por supuesto el origen de la distinción en Vico (1725), un mínimo consenso semántico respetaría dos características: su objeto y su método. El objeto, los fenómenos sociales; el método definible como todo aquel cuantitativo o cualitativo que explique el fenómeno social (en el sentido del lexema alemán *Erklärung*); paradigma pretendido que excluye la exploración a la especulativa, porque la explicación de un fenómeno social tiene como irremediable *verificación* a la historia. El problema es qué versión histórica, cuándo se habla de conocimiento especulativo, en el sentido de profundizar la idea, evitando las estratagemas de la fundamentación especulativa y cuándo de conocimiento racional *falseable*, con relación a la Semiótica como metodología para establecer el grado de eficacia de la imagen visual en movimiento. Se concluye que la Semiótica, respecto al campo de la imagen visual en las Ciencias Sociales, constituye la disciplina que pretende develar una caracterización *signica*, para verificar la relación existente entre la sociedad y el signo.

Palabras clave: epistemología, conocimiento científico, imagen visual, movimiento.

Recibido: 03-11-05 Aceptado: 27-11-05

¹ Doctora en Derecho y Ciencias Sociales. Magíster en Ciencias de la Comunicación - Universidad CAECE. Jurista a cargo del área de Derecho Aduanero del Digesto Jurídico Argentino. Correo electrónico: paula_winkler@fibertel.com.ar

The Semiotics and the Scientific Knowledge.

Epistemology Notes of the Visual Image in Movement

Abstract

What are social sciences and which are their differences with natural and formal ones? Accepting the distinction in Vico (1725), a minimum of semantic consensus would respect two characteristics: their object and their method. Their object, social *phenomenus*; their method that one that explains (according to *Erklärung*) the social phenomenon. The German lexeme was chosen intentionally: the paradigm excludes speculation from exploration; the social phenomenon explanation has an irremediable verification in the history. When can we refer to speculative knowledge as deeply the idea avoiding the basic stratagems and when can we refer to “rational, *falseable* knowledge”? And how can a relationship between these and Semiotic be established? Semiotic, as a method, can bring its quote of consolidation. The problem in Social Sciences consists in choosing the method, in order to establish the degree of efficacy of the visual image in movement.

Key words: epistemology, scientific knowledge, visual image, movement.

Introducción Conocimiento científico y semiótica

¿Qué son las “Ciencias Sociales” y cuáles, las características que las diferencian de las naturales y formales?. Doy por supuesto el origen de la distinción en Vico (1725) y señalo dos elementos que parecen sustanciales: su objeto y su método.

Con relación al objeto, la Semiótica es la disciplina del conocimiento que estudia el signo; las Ciencias Sociales, los fenómenos o hechos mediatizados por la cultura. Por “cultura”, entiendo una modalidad particular de la herencia social en un sentido antropológico, más amplio que el clásico de Linton (1936), que es dinámica y antropocéntrica, aunque en la función referencial del pensamiento, el hombre pueda incluir, y de hecho lo hace, el medio natural en el que vive.

Si se da por cierto, que las Ciencias Sociales tienen como objeto de estudio estos fenómenos, la cuestión epistemológica radica en determinar el paradigma para elegir el método. (Parto del principio de no cuestionar la necesaria duda epistemológica que aparece en el meollo de todo ámbito o disciplina –en sentido de si la ciencia es también *semiosis* o lenguaje- y lo hago como hipótesis de trabajo, en atención a la invitación que me fuera formulada para opinar acerca de la Semiótica, es decir dentro de este marco.)

Básicamente, o podemos intentar explicar, en el sentido de *erklären*, o bien interpretar, en el sentido de *deuten*, para luego comprender (*verstehen*). La diferencia de estos dos paradigmas consiste en adoptar una posición materialista, que pretende instalar una visión más naturalista o formal de esos fenómenos, o bien hacerlo con los parámetros de la hermenéutica y sus derivados: el

análisis de contenido, el lingüístico, el Retórico, los estudios semiológicos culturales, etc.

Si se define a la Semiótica, como la disciplina que estudia el signo, consideramos que en la concepción del signo se encuentran incluidos los lingüísticos y que con una visión peirceana, *todo es signo de*, la Semiótica entonces también es signo, por lo que parece forzado calificar a ésta como “ciencia”.

Cuando escribo que en la concepción de Charles Peirce (1965/1931) *todo es signo*, desde luego me estoy refiriendo al papel importante que desempeña el interpretante social en este pensador, y excluyo para una investigación científica de los fenómenos sociales, claro, a la asociación al infinito y a la paranoica, que estudiara Freud.

Aplicada a las Ciencias Sociales, la Semiótica tiene la tarea de *veridificar* la significación vigente de un fenómeno social en una sociedad, en un tiempo y espacio determinados. Tal vez esa verificación se encuentre en la Historia. El problema es que la Historia sucede al fenómeno, no lo antecede; por lo demás, hay que ver quién la escribe y desde qué perspectiva.

La hermenéutica constituye el precedente del análisis de contenido (Van Dijk, 1980), derivado del estructuralismo norteamericano de Zellig Harris (1952), y de la escuela francesa del discurso (*Pêcheux*) y se basa en la tradición judeocristiana, con variedad de fórmulas como el comentario, la paráfrasis, la glosa y el escolio. La interpretación de los textos se instala en el modernismo con Lutero y el escrito de Matthias Flavius Illyricus “De ratione cognoscendi Sacras Literas”, de 1567.

Dentro del paradigma explicativo se encuentra el *cognitivismo*, además de otras derivaciones de las teorías empíricas y del positivismo, que no viene al caso recuerde ahora, pero todas buscan un conocimiento verificable y, por ello *falseable*, que no dependa sólo de la pericia del investigador y de su marco teórico, sino que surja de aplicar parámetros objetivos, o sistemas operativos -o modélicos. Entre estos últimos, cito por caso a Greimas (1973), y a Propp (1975), para una morfología del cuento.

El materialismo positivista, hoy en crisis, como también el racionalismo científico, plantean polémicas, a mi juicio innecesarias, referidas a cuestiones más epistemológicas (e ideológicas) que de método.

Si al lado de la lógica formal jurídica, se encuentra como posible un estudio del lenguaje mismo del jurista, sea en forma tópica permanente -en el sentido que le atribuye Viehweg (1997)- no veo por qué (y sobre todo, en este último aspecto) no se puede aplicar la Semiótica como modo de revisión permanente (verificable) de la atribución *signica* que hace el interpretante social en un momento determinado.

No estoy aseverando con esto que las formaciones discursivas que se obtengan, como se verá, acerca de un determinado fenómeno social constituyan una panacea, pues es bien sabido que a la racionalidad del pensamiento le va indefectiblemente unida la irracionalidad de la valoración humana (por suerte).

Por lo demás, está claro que la argumentación que se formule dentro de un sistema semiótico, por

más que tenga la cohesión y coherencia, propias de todo sistema, no tiene que ver con la menor o mayor *falseabilidad* de esa argumentación, sino que por la forma en que se desarrolla tal argumentación- la misma adquiere **apariencia** de cohesión; (por esto mismo) debe someterse a debate e investigación, **siempre**.

El puente entre la racionalidad formal y todo paradigma **explicativo** y la “irracionalidad” valorativa y el paradigma **interpretativo** y los estudios culturales de los fenómenos sociales radica en la tópica de Viehweg (1997). Es decir, en considerar una y otra vez el consenso o disenso posible (de los investigadores) como fundamento de validez (en el sentido siempre *falseable*) de lo que se considere como atribuible *signicamente* en una sociedad, en un momento y espacio determinados.

La semiótica como método

Magariños de Morentín (1996), sobre la base de los estudios de Peirce (1965/1931) y de Foucault (1969) para los enunciados, utiliza en principio tres operaciones sintácticas. La atribución (de un valor a una forma); la sustitución (entre dos *semiosis*) y la superación (en su caso, de una *semiosis* por otra).

Magariños (2003) considera a la “*semiosis*” como un sistema relacionado de signos por el que un grupo social en un tiempo y espacio determinado configura visual, sonora, conceptualmente, o a través de sus conductas u objetos, su propio entorno.

Tales operaciones implican los pasos de la normalización de los enunciados; su segmentación; la confección de definiciones contextuales; y, por último, la obtención de ejes conceptuales, las que con las redes secuenciales y *contrastativas*, en su caso, permiten obtener o recuperar, en su materialidad, las *semiosis* sociales.

Ninguna *semiosis* es autosuficiente, esta afirmación me parece indiscutible. Por lo demás, se parte de tres principios básicos: a) no hay *semiosis* sin sintaxis; b) lo dicho se corresponde siempre con la posibilidad de decirlo (no hay un grado cero del lenguaje); c) la posibilidad no es individual ni del sistema, **sino que se comparte en un determinado grupo social**.

Se trata entonces de explorar qué *semiosis* comparte (o no) ese grupo, lo cual no significa que los ejes conceptuales que se obtengan no puedan, y deban, someterse a la tópica de sus propias formulaciones (más tarde). Al efecto, debe tomarse en consideración que el método de Magariños (1996) se sustenta en el procesamiento del habla obtenido de entrevistas, de aproximadamente unos cuarenta y cinco minutos, con preguntas concretas aunque abiertas.

La diferencia entre este método y el que pretende la mera obtención de sememas claves, es que no siempre la funcionalidad del habla humana radica sólo en la metonimia o en la metáfora. Al obtenerse frases, se reproducen en éstas todas las funciones posibles que realiza la mente humana al expresarse, y es posible procesar -incluso- la *jerarquización* que formula el hablante en la organización de sus enunciados.

La semiótica y la imagen visual

La imagen visual interesa para los estudios semióticos en su doble carácter de configuración **perceptual y representacional**. Para facilitar la tarea *signica* es necesario dividirla en la configuración percibida –imagen material-, la que lo está siendo –imagen perceptual- y la que atraída en el proceso de percepción se re-presenta en el hombre –imagen mental.

Es que aunque la función del ver sea referencial, no vemos lo que está, sino aquello que actualizamos en nuestra mente, que incluye toda la gama de configuraciones recibidas antes en el registro mnemónico de otras percepciones anteriores, ya dotadas de sentido.

Si a esta imagen visual le agregamos el movimiento y el sonido (lo que en determinadas condiciones de filmación y de proyección, como se verá, termina por poder denominarse “ciné”) se complica la obtención de los sentidos. No se olvide que en el cine se agrega el ojo de la cámara, o más bien el ojo del espectador ve a través del ojo de la cámara que no suele implicarse en el guión técnico, salvo las conocidas auto referencias de cine de autor, por ejemplo de Almodóvar².

En virtud de la complejidad intrínseca que tiene la producción de la imagen visual (fija o en movimiento), y sobre la base de considerarse que ninguna *semiosis* se basta por sí misma, la metodología que Magariños de Morentín (1003) aplica a los enunciados es pasible, a mi juicio, sea

incluida como método de investigación para este tipo de imagen.

No es que una *semiosis* explique la otra, sino que la conceptual –obtenida del modo en que se explica en el acápite anterior (es decir mediante la aplicación de las tres operaciones básicas y demás referidas) – logra determinar la atribución *signica* del espectador de esa imagen, **abstrayéndola de su complejo trabajo de construcción**, generalmente sólo analizable por el crítico.

De este modo, la imagen deja de significar exclusivamente a través del significante acústico y visual **y se actualiza en una interpretación que incluye al interpretante social**, sobre la base de su propia configuración representacional, puesta de manifiesto a través del habla, recuperadas –ambas *semiosis*- según la metodología expuesta de Magariños (1996).

La imagen en movimiento

Uso la terminología de “imagen visual en movimiento” –agréguesele o no el sonido- desde el punto de vista cinematográfico, es decir cuando subsisten las siguientes condiciones:

- a) fotogramas de toma instantánea;
- b) equidistancia de los fotogramas;
- c) montaje que los vincula;
- d) perforación de la película;
- e) mecanismos de arrastre (uñas);

² ALMODÓVAR: Películas “La ley del deseo”, “Mujeres al borde de un ataque de nervios”.

f) banda sonora incorporada a la cinta (salvo en el cine mudo);

g) proyección en un aparato especial a una pantalla especial en un salón especial con butacas organizadas en hileras a igual distancia y a oscuras.

A la imagen visual fija se le agrega la complejidad del movimiento y del movimiento cinematográfico, que tiene -como dice Deleuze (1990)- la característica de carecer de centro de anclaje y de horizonte, porque si bien el hombre percibe su mundo en movimiento, el cinematográfico se centra en el que percibe el tercer ojo, que mediatiza (además del proyector a la pantalla).

No se puede caer en el *reduccionismo* de pensar que el espectador sólo ve (al proyectarse una imagen en movimiento) la imagen material “movida”, porque hay un punto de encuadre que eligió el director con el director de fotografía y el del montaje.

Por lo demás, como lo advirtiera la fenomenología y la psicología de la Gestalt, no hay imagen visual material movida ni siquiera en un *flip book*, pues aun en este último, por caso, es el recorrido de las hojas lo que ve el ojo humano y no las imágenes sucediéndose.

El fotograma es una imagen estática que se mueve - dice Tenekina (2000)- y el movimiento de la imagen visual en el cine, más que un movimiento físico es un todo que se desplaza en el tiempo. Así, lo desarrollaba Prédal (1979).

No se está en presencia del mismo cine en Vertov que en *Eisenstein*, o con *Griffith*;

Cronenberg no dirige igual que Fellini; Wenders es distinto de Torres Nilson, sea que hagamos un estudio diacrónico o sincrónico de la historia del cine. Es que sólo ciertas acciones de los actores son elegidas para ser capturadas por la cámara y de todas ellas, aún es posible se efectúe una nueva elección con el montaje, en sus distintas formas de enlace (corte; fundido; fundido encadenado; plano –secuencia, etc.). Wells se caracterizó por la diagonal que organizaba todos sus planos, el uso del contracampo y del contrapicado. Se le llegó a criticar el montaje de un pasado presente, en el que un elemento, como *Rosebu*”, concentraba toda la historia. Cuando el protagonista de *Citizen Kane* ve el clásico frasco de campana *kitsch* que recrea un invierno dentro del envase de plástico con la caída falsa de nieve, lo que está actualizando es el trineo arrojado al fuego, que a su vez actualiza un pasado definitivamente perdido en sueños.

No es lo mismo, realizar un enlace metonímico, valerse de un plano americano que de un plano corto, en todo lo cual interviene –por lo demás- un campo y contracampo, que al igual que el escorzo en la pintura, por más que active una memoria de registro del espectador, no por ello implica una automatización duplicada entre proyección de imagen e imagen (en movimiento) percibida. Por lo demás, el movimiento de un cuadro, se integra a los restantes y, como dice Deleuze (1990): “(...) percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades”.

Yo diría, que percibimos la imagen en movimiento (cinematográfica) conforme nuestro mundo posible, al decir de Magariños (1996),

quien nos enseña: “Puedo hablar de ´mundos semióticos´ como metáfora de lugares repletos de significados, como lo son los mundos habitados por el hombre”.

Y tal mundo posible se relaciona en forma proporcional con nuestras *semiosis* acumuladas a lo largo de la existencia. Estas *semiosis*, que se comparten y están vigentes en una comunidad y que quedan luego como parte de de la trama social de la Historia que habrá (o no) de contarlas, son las que le interesan a la Semiótica.

Pongo este ejemplo sencillo: si un avión aparece en un fotograma, luego de que hemos observado a una mujer comprando un boleto en un aeropuerto de Argentina, e inmediatamente después de la toma del avión, esa mujer camina por las calles de París, hubo ahí un movimiento. Pero no vimos todo el movimiento sino que se nos mostraron porciones de movimiento, como si toda la acción se hubiera visto representada por una metonimia, con sustento en el encuadre que eligió las tres tomas en las que ninguna es decisiva, sino la organización adecuada de todas ellas.

¿De qué manera **explicar** o **interpretar** este ejemplo de imágenes en movimiento? La visión triádica de Peirce (1965/1931), que a juicio de Deleuze (1990) debe reformularse, básicamente teniendo en cuenta las tres clases de imágenes visuales en movimiento: imagen-acción; imagen-percepción, e imagen-afección (ver correspondencias en el siguiente cuadro), a mi juicio, es insuficiente.

Peirce (clasificación inicial)	Deleuze (clasificación de la imagen-movimiento)
Forma	Imagen-percepción
Existencia	Imagen-acción
Valor	Imagen-afección

Es que el ojo del espectador no percibe nunca un modelo; la clasificación (aun cuando sea incuestionable desde el punto de vista epistemológico), sobre todo para el uso del investigador, no da certezas. El modelo, en todo caso, le sirve a éste para formular una clasificación de los signos y sintetizar las atribuciones del interpretante. A continuación, doy algunos ejemplos de la clasificación que hace Deleuze (1990).

Imagen acción: la técnica del *Actor´s Studio*, utilizada al cansancio por el cine norteamericano, consistente en contar la intimidad de la historia del personaje a través de su comportamiento gestual.

Imagen percepción: el cine de Pasolini, para quien la *mimesis dialógica* de los personajes constituía la posibilidad de un cine-pura forma, que utilizó también al cansancio el indirecto libre, Vg. en “Teorema”.

Imagen afección: el cine de Marguerite Duras³, con la voz en *off* de los personajes que

³ DURAS “Ágata et les lectures illimitées”.

se oyen en una especie de superposición entre el movimiento en sí de los actores y el que éstos perciben para ser percibidos por el espectador.

Por tanto, si bien para la investigación resulta de indudable rigor la aplicación de la teoría de Deleuze (1990), la imprescindible implicación de la *terceridad* en el proceso de significación debe explicitarse a través de una metodología, en mi opinión no sólo modélica. De tal suerte de evitar una suerte de “dogma semántico-estético”.

Deleuze (1990) no va mucho más allá (en el sentido al que vengo refiriéndome) de Peirce (1965/1931), aunque hace su adaptación. No sólo para la imagen en movimiento, sino también con relación a la imagen-espacio. Respecto de la imagen movimiento, este filósofo trae a colación la clasificación de “marca/desmarca”, que utiliza para referirse, Vg. *Los pájaros*, de Hitchcock, a los que califica de “desmarca” pues contradicen la serie (al no ser pájaros corrientes).

El nombre *Rosebud*, que no se sabe qué es del todo en una somera visión de la película mencionada de Wells, en algún momento remite a la escena del pasado en el que un trineo ardía en el fuego del hogar por obra del protagonista. Ese es, en esta película *Citizen Kane* de Wells, un ejemplo de marca para Deleuze (1990), por su indudable relación de valor respecto del personaje y de su historia.

Apuntes para una Teoría Semiótica de la Imagen en Movimiento

Aun cuando para una teoría crítica, como dije en el inicio de este trabajo, la Ciencia es pasible de ser considerada como lenguaje, y por

lo tanto también, las Ciencias sociales, mi postura con el ejemplo de la imagen visual en movimiento es declaradamente intermedia.

Es cierto que conocer los modos en que se producen los fenómenos sociales, si tales modos interesan, como también la forma en que éstos se fueron conformando en la mente del interpretante social, que no es pasivo, no debe ser el fin último. Pero tal conocimiento puede llevarnos a acumular más *semiosis* y superarlos, no en el sentido de crecimiento o mejoría, sino en el dialéctico de supresión, duplicación o reemplazo de que nos habla Magariños (1996). Recuérdese que Epicuro, en una carta reproducida a Herodes, decía que las imágenes sobrepasan en finura y sutileza a los cuerpos sólidos y poseen también más movilidad que ellas.

He aquí, condensado, el gran problema del movimiento desde el punto de vista semiótico que también significa y que ya preveía en toda su complicación Epicuro. El temor a un exaltado uso de la razón que nos lleve a buscar materialidad en nuestras conclusiones, cuando hay un conocimiento especulativo posible, subsiste.

En términos cinematográficos y en todo estudio sobre la imagen visual en movimiento aparece la necesaria alusión al conocimiento especulativo. Con Kant ya se planteaba la resistencia a una metafísica especulativa, es decir, al *protoconcepto* de una metafísica que, tal vez, captara el conocimiento en forma deductiva. Esta cuestión ha debido justificarse más aún con los *neokantianos*, que insistieron en la superación de la distinción entre intuición y categoría.

Lo cierto, es que para el concepto de *conocimiento de experiencia visual*, la experiencia no es exterior a su novedad, sino que la experiencia como objeto de conocimiento es ella misma, pues ésta no acontece en sí. Más bien, el conocimiento de experiencia visual es un conocimiento de *contexto de percepción*.

Entonces, si se desea integrar al interpretante social, no basta siquiera con que se aplique una clasificación de imágenes visuales al cine, sino que se colecten discursos acerca de él, que permitan verificar -no en un sentido de verdad, sino de vigencia- las significaciones atribuidas.

Conclusiones

La Semiótica, definida como método de investigación de las Ciencias Sociales, constituye la disciplina que pretende develar, entre otros métodos posibles - a través de operaciones formales sintácticas -, determinada caracterización *signica* de un fenómeno social. Con estas operaciones se posibilita verificar la relación existente entre la sociedad y el signo, respecto de determinado campo de las Ciencias Sociales, por ejemplo, la imagen visual en movimiento. Esa *veridificación*, sujeta a necesaria *falseación* posterior, es de base material, en tanto no surge del investigador o del marco teórico aplicable, sino del proceso mismo de significación.

Bibliografía

Deleuze, G (1990). Estudios sobre cine I y II, Buenos Aires: Cátedra Grupo μ (1992). En Marr, David (1982) y este. *Vision. A computational*

investigation Into the human representation and procesing of visual information, New York: Freeman.

- Foucault, M (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard
- Greimas, A. (1973). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos
- Harris, Z. (1952). *Discours analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Illyricus, M. (1567). De ratione cognoscendi Sacras Literas. En *Bromas y veras en la ciencia jurídica*, VON IHERING, Rudolf, trad. de Tomás Banschaf, Madrid: Civitas, 1a. Edic.
- Linton, R. (1936). *The study of man*. Nueva York: Appleton-Century Company
- Magariños De Morentín, J. (1996). *Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Edicial.
- Magariños De Morentín, J. (2003). *Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos*. La Coruña: Edición do Castro
- Peirce, C. (1965/1931). *Collected Papers, Volume V: Pragmatism and Pragmaticism, Volume VII: Science and Philosophy*. Cambridge: The Belknap Press, Harvard University Press
- Prédal, R (1979). Alains Resnais, Etudes cinématographiques. *Cahier du cinema*, N° 286, 3/78
- Propp, V. (1975). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos
- Tenekina, I. (2000). Acerca de la imagen. En *Razón y palabra.*, Revista en Tópicos de Comunicación. Consultado el 20 de noviembre de 2005 Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/nº46/itenekina/html>

La semiótica y el conocimiento científico
Paula Winkler

Vico, G. (1725). *La scienza nuova*. Prólogo y traducción de José Carner. El Colegio de México. F.C.E., México (1941)

Van Dijk, T. (1980). *Estructuras y funciones del*

discurso. Madrid: Siglo XXI

Viehweg, T. (1997). *Tópica y filosofía del derecho*. Barcelona: Gedisa.